

論文概要書

琉球紅型の研究

兒玉 絵里子

論文構成

はじめに

【概説】琉球王朝と紅型

【第一章】

第二次世界大戦後の琉球紅型像

——（紅型復興期）知念績弘・城間栄喜とその弟子達が目指した美の表現と試み——

【第二章】

紅型宗家城間家十四代城間栄喜の壁

——浦添市美術館収蔵品を中心に——

【第三章】

女流紅型師の誕生と系譜 渡嘉敷貞子「一九一
一―一九六九」の紅型

【第四章】

画家と紅型——第二次世界大戦後の名渡山
愛順・末吉安久・森田永吉・名渡山愛擴——

【第五章】

近現代の紅型

——創作柄の展開と伝統の系譜——

おわりに

概要

【第一章】

第二次世界大戦後の琉球紅型像——〈紅型復興期〉知念續弘・城間栄喜とその弟子達が目指した美の表現と試み——

近現代紅型史において極めて重要といえる戦後〈紅型復興期〉、いわゆる、米軍統治下の一九四五年頃から沖縄県本土復帰の翌年一九七三年の沖縄県無形文化財「びん型」認定（及び、技能保持者認定）に至る約二十年間を中心とする期間の紅型について、従来、その研究はほとんど行われてこなかった。本稿は、調査の中から見出した初出資料を中心とし、紅型復興期を中心とする第二次世界大戦後の琉球紅型について、新知見を明らかにするものである。また、本稿では、これまで不問とされ続けてきた「紅型」と「型絵染」作品の関連性、紅型師の作品と芹沢銈介作品との具体的関係性についても、初めて明らかにしている。

紅型は、琉球王国時代、琉球王尚家一族ほか限られた者にのみ着用を許された権力の一表象であった。王国滅亡によりその存在基盤を失った後は、表現のみならず使用の場をも模索し続け、や

がて第二次世界大戦後〈紅型復興期〉を重要な起点とし、新たな近代的琉球紅型像の構築を遂げることとなる。本稿の第一の課題は、まずこの、戦後紅型復興期に於ける紅型を取り巻く状況を大きく明らかにすることである。

戦後の紅型が辿る近代化の過程で、第二次世界大戦を前後する当時の紅型界は、「利用法開拓」という課題を第一に掲げる。各紅型師は、共通して特定の土産品・日用品（壁掛、ポストカード等）制作への取り組みを行い、やがて、それら小物の表現は一時代を画すものとなった。そうした小物類の表現形式は、琉球王国時代の紅型の伝統、絵画的意匠の紅型に深く連なりながらも、実は第二次世界大戦を前後して活発化した日本本土の「民藝」研究者柳宗悦（一八八九・一九六一）や染色家 芹沢銈介（一八九五・一九八四）らとの交流を背景に興ったことが分かる。また、その際、沖縄で琉球王尚家一族尚順（男爵／一八七三・一九四五）が、王朝時代に遡る「紅型」の表現に厳しい目を注いでいたことも、紅型師にとつては大きな存在であった。利用法の開拓という課題に取り組む中、やがて、末吉安久（一九〇四・一九八〇）が中心となり、沖縄系「型絵染」とも言うべき表現形式の確立されることは

重要である。本稿では、紅型復興期に活躍した末吉・大城貞成・屋宜元六ら各紅型師の作品に、初めて、芹沢銈介の型絵染表現との共通性を指摘した。

次に本稿が重要視したことは、後の沖縄県指定無形文化財保持者四名、知念續弘（一九〇五・一九九三）・城間栄喜（一九〇八・一九九二）・大城貞成（一九一八・二〇〇五）・屋宜元六（一九二三・一九九六）の表現の特質と意義を明らかにすることである。この問題は、近現代紅型史の考察に極めて重要な意味を持ちながら、従来の紅型研究では長く看過され続けてきた課題であった。

戦後の紅型師は、自ら独自性と方向性を決定して「個人」としての活躍を求め、国内公募展への出品など作家活動を活発に行った。初め小物の作品を多く制作していた四名が、やがて向かったものは、「着尺」の美の追求であった。

紅型宗家知念家を継いだ知念續弘は、琉球王朝時代に制作された王家着用等の最高峰の紅型を、謹直な型彫りと、醸し出される緻密・精緻な持ち味を生かして復元した。一方、紅型宗家城間家を継いだ城間栄喜は、首里型の知念に対し、那覇型を得意とした。大らかだが豪快で力強く、ずしりと深く鮮やかな色彩を得意とす

る。栄喜はまた、多くの弟子を育てたことでも名高い。

沖縄県指定無形文化財一次認定者の残る二名は、栄喜の弟子である。大城貞成は、主に古典の復元に取り組んだが、柔らかな優しき、紅系を好んだ明るく透明感ある色彩が特色である。これに対し、屋宜元六は、鎌倉芳太郎（一八九八・一九八三）の指導も受け、伝統的技法である「紅入藍型」に取り組むことになる。その作品は揺るぎ無い安定感を持つが、一方でほのぼのとした温もりと優しい情緒を漂わせる創作柄も、点数は少ないながら特筆される。

王朝時代紅型には小紋柄や絵画的な大模様などの多様な意匠表現があつたが、得意とする芸術性と意匠が異なる点に於いても、四氏の存在は重要であつた。そして、総じて見れば、四名は小物よりもむしろ着尺を代表作とし、「色彩」を重視することになる。知念・城間・大城・屋宜ら四名の紅型師の志向したこうした方向性、すなわち「着物」における「紅型固有の色」との格闘は、実は、戦前既に琉球王尚家一族である尚順（男爵）が、王族としての自らの体験から喝破した「紅型の本質」そのものであつた。尚順は、研究者や専門家の牽引した「形式」的な利用法ではなく、職人が

自らの感覚で調合して造りだす紅型の「色」に着目していたのである。その意味で、色彩感覚に優れた画家 名渡山愛順（一九〇六・一九七〇）が紅型の制作に着手したことは、栄喜ら紅型師に大きな意味を持ったと想像できるのである。

大城貞成の語る、戦後〈紅型復興期〉の様相、紅型師を取り巻く交友関係は、実に大らかで生き生きとしたものであった。戦後〈紅型復興期〉、それは、紅型が伝統であり可能性と創造であった時代、物資に乏しくとも豊かな精神に支えられ、画家と職人との豊かな交流の中から新たな紅型像の構築された、幸せな時期であったといえる。終戦後の焦土から紅型師たちの成し遂げたものは、紅型の本質を考察する上で極めて重要なのである。

〔第二章〕

紅型宗家城間家十四代 城間栄喜の壁掛

——浦添市美術館所蔵品を中心に——

城間栄喜（一九〇八・一九九二）は、沖縄独自の染め技・琉球紅

型における、近現代を代表する紅型師である。琉球王国時代から続く紅型三宗家「沢岬・知念・城間^{ぐすくま}」のうち城間家の分家筋に生まれ、第二次世界大戦で戦死した宗家直系の紅型師に代わり、戦後「城間」の名を再興し、一九七四年、沖縄県無形文化財保持者に認定された。紅型における初の国指定重要無形文化財保持者（人間国宝）玉那覇有公（一九三六・）は、彼の義理の息子であり、長男 城間栄順（一九三四・）と長女 玉那覇道子（一九三八・）は沖縄県指定無形文化財保持者（二次認定者）、また、沖縄県指定無形文化財保持者（一次認定者）中の二名である大城貞成、屋宜元六を初め、現代紅型を担う多くの人材を育成したことも知られる。現在もなお、戦後の紅型師において個人名の作品集等が複数冊出版される唯一の存在である。

しかし、近現代紅型史に金字塔を立てた名匠と目されながら、実は、栄喜の作品の具体的特徴や傾向等は、従来ほとんど研究されていない。本稿は、平成十三年度、浦添市美術館（沖縄県）に収蔵された二点の「壁掛」を中心として考察するものではあるが、関連する作品及び、従来紹介されることの無かった作品等も取り上げ、初めて栄喜作品の特質について積極的考察を試みた論考と

いえる。また、本稿では、職人の思想の記録化を重視し、聞き取り調査により得た沖縄県指定無形文化財保持者ら紅型師の言葉を、意識して文中に取り上げた。

栄喜の紅型と琉球王朝時代の紅型との関係性は、琉球紅型史構築に於ける重要な問題点である。本稿の考察では具体的な比較対照研究により、栄喜が表した紅型の意匠がどのように制作されたのか、明らかにしようと試みている。

本稿の考察の中心となる作品は三種の図柄の壁掛で、浦添市美術館収蔵品・那覇市長寄贈品（那覇市役所）となる「鯉水鳥沢瀉模様紅型」・「進貢船首里那覇風景図紅型」・「首里雅景模様紅型」である。これらの作品は、来歴、及び制作時の状況も明らかではなく、まず関係者からの聞き取り調査から行った。

本稿の考察の方法は、徹底的な古典柄との比較対照、王朝時代（昭和期）栄喜と同時代までの美術表現との比較対照、図像表現に繋がる沖縄の思想や習慣を調査するというものである。特に、従来の紅型研究では表現された図様（意匠）に含意を見出そうとする考察は無かったが、琉球固有の表現として「紅型」を捉えたとき、思想や意味を考察することは極めて重要と考えられるのである。

る。栄喜が壁掛（及び小物類）を中心的に手がけたのは、一九四〇～五〇年代となるが、その頃は依然物資の入手も困難であり、片腕として手伝った娘道子にとっては、父の紅型復興への決意の固さを改めて認識する日々であったという。

考察の結果、それぞれの図柄の生成過程と込められた思想は、具体的に次のように明らかになった。「鯉水鳥沢瀉模様紅型」の図像は、子供の発育を願う旧暦五月四日（ユツカヌヒ）の玩具市に並べられた「旗頭小」の図像、或いは、王朝時代の琉球に伝来した中国絵画など（「鯉の滝登り」・「鯉魚図」）を中心に、吉祥の題材を寄せ集めたものとなっている。ここでは特に、「鯉の滝登り」のほか、沖縄で好んで用いられた手巾の図像「柳に寅」も重ねられている。また、とりわけ栄喜の琉球王国への思いが込められたとみられる「首里雅景模様紅型」は、伝統的な「首里城俯瞰図」などの琉球絵画の構図に系譜し、一方、「進貢船首里那覇風景図紅型」には、琉球国王への思い、さらに、「海神祭」のヌミの旗に通じる王国に富と幸福をもたらす「宝船」としての進貢船（図像）崇拝を、読み取ることができるのである。そして、これらに共通して、栄喜作品の形象は、多く王朝時代・明治・大正期に制作された古典柄に

典拠し、表された題材は、王朝時代の表現に大きく系譜する伝統的意匠が大半であると明らかにになる。

小物では、模様構成や素材の配置(地紋と上紋、織模様の利用)に、特定の法則性を見出すこともできる。一定の方法で模様を構成する方法を確立することで、工房や弟子たちによる生産も容易になったと考えられる。

栄喜の特色ある小物作品群には、特定の模様構成のもと、栄喜の生活空間に密着した沖縄独自の風物、とりわけ、「海」に係わるモチーフが表される。それらは、琉球の民族芸術としての「紅型」に対する栄喜の意識を、如実に反映するのである。また、栄喜作品と古典柄との多くの共通性は、栄喜が技の修練に集中して古典柄に習熟し、特徴的な強い色彩を重視した紅型師であることを明らかにする。

栄喜作品の題材、すなわち沖縄県外出身者にとってはエキゾチシズムさえも漂わせるその見慣れない風物を探求する作業は、制作当時の沖縄における「紅型」の在り方、風土に根ざす伝統工芸・紅型の「見方」を何よりも強く物語るのである。

「第三章」 女流紅型師の誕生と系譜 渡嘉敷貞子「一九一一—一九六九」の紅型

第二次世界大戦後、「紅型」の復興を舞台に花開いた様々な個性の中、二十年に満たない期間で現代紅型の礎とも言うべき画期的創作活動を展開した女流紅型師がいた。渡嘉敷貞子である。「紅型技術保存会」結成当初から他の紅型師たちを物心両面で支え、後に「沖縄」正会員・運営委員を務めたほか、「女流紅型師」の先駆けとして、県内初となる紅型の個展を開催した彼女の作品は、しかしながら今日、沖縄の地ですらほとんど語られることはなくなっている。では何故、それほど重要な仕事を果たした渡嘉敷が〈忘れ去られた〉のか。本稿は、第二次世界大戦後の紅型が辿った「近代化」、女流紅型師の誕生と系譜を考察しながら、埋もれていた資料を手掛かりとして、女流紅型師・渡嘉敷貞子の試みと意義を明らかにするものである。

渡嘉敷貞子は、日本海軍軍医少将まで務めた父(上与那原朝珍^{うえなはらちようちん}／医学博士)を持ち、那覇に生まれて幼少期は横浜など日本本土

で生活、広島県立高等女学校を卒業し、二十歳で当時台湾在住であった渡嘉敷一郎と結婚した。第二次世界大戦後、沖縄に帰郷し、「渡嘉敷医院」を開業した一郎の妻、三児の母としての役割を務めながら、一九五二年、友人の名渡山千鶴子（一九〇八―）とともに、紅型の復興に取り組み始めていた城間栄喜の門を叩いたのである。翌五十三年、「紅型技術保存会」の結成に参加し、紅型師としての歩みを始めるが、それは、かつて琉球王国時代に下級士族として王府に仕えた紺屋、すなわち紅型師の歴史に、記録上初めて女流が誕生した瞬間、つまり、紅型における新たな時代の幕開けでもあった。

やがて自身の工房開設を遂げた渡嘉敷は、伝統技法の習得を土台として次々に独創的創作を生み出し始める。共に栄喜に師事した名渡山千鶴子は、同じく女流であっても、渡嘉敷とは異なる方向性を持つ紅型師であった。古典柄の復元と新たに中間色を多用する試みを遂げた千鶴子は、色彩の選択に於いて、今日の国指定重要無形文化財保持者 玉那覇有公とその妻 道子の試みの先駆的立場にあったとも言えるが、一方、近現代紅型史に於ける渡嘉敷の登場とは、古典柄をも範疇に置きつつ、「創作」に奮闘した、ま

さに「近代的作家」の登場であったといえる。

渡嘉敷が紅型制作に取り組んだ頃、紅型師は、王朝紅型の最大の擁護者である琉球王尚家一族 尚順（男爵）を戦争で失い、積極的に日本本土で開催される公募展に出品するようになっていた。渡嘉敷も作品発表を積極的に行い、「沖展」特別出品（紅型二十五点）、個展開催、沖縄タイムス芸術選賞工芸大賞受賞、日本工芸会西部工芸展「奨励賞」受賞、日本民芸館展「奨励賞」受賞など、近現代紅型史に刻印すべき業績を次々に遂げたが、いよいよ独自の世界を醸成しつつあった頃、五十八歳で病没する。

渡嘉敷の作品は、大胆な図案と橙色を好む力強く鮮やかな色彩、紅型を直接身に付ける女性の心を理解した希有の内容であった。恵まれた家庭環境と豊かな子ども時代の体験を内に秘め、さらに、知的好奇心旺盛且つ積極的個性に恵まれた渡嘉敷は、すでに「紅型」に対する着想の地点で、他の紅型師とは異なる観点に立っていたともいえる。茶道・華道を修め、ダンスを踊り、大島紬や西陣織・型染ほか様々な着物と帯を身に付ける女性であった。花を好んだといわれる渡嘉敷が、新たに「紅型」の模様としてデザイン化した題材には、蝶や沖縄の花（梯梧・ゆうな・伊集の花ほか）、

シーサー、沖縄の唄などがある。中でも、梯梧や伊集の花など沖縄特有の草花は、現在、紅型の普遍的題材として広く定着しており、渡嘉敷の功績は看過できない。また、臙纈染めの技法で生地に破れ霞のような効果を生み、紅型との融合を図るといふ興味深い試みも特筆される。渡嘉敷の好んだ能装束や古渡り更紗などに触発されたその表現は、逆に紅型へ古式ゆかしい壁画のような表情をもたらし、品格さえも感じさせる。

だが、こうした彼女の「作家」としての個性、従来に無い題材と大胆な配色によるその創作世界は、当時の紅型界に、少なからず衝撃と戸惑いを与えた。城間栄喜ほか沖縄の紅型師や関係者は、日本染色を代表する立場にあった芹沢銈介や鎌倉芳太郎らの「型絵染」や「紅型」については寛容でありながら、沖縄の中からの冒険については厳しく指摘し、「伝統」という親しんだ景色からの根本的「変化」そのものを恐れたのである。それらは共存できるはずのものであったが、伝統の色彩や技法を守る紅型師にとって、渡嘉敷の存在は根本的脅威であったと推測されるのである。

没後、工房を継いだ次男 哲郎（一九四五・一九八六）も若くして亡くなり、結婚後も少しずつ紅型制作に取り組み続けた長女 克

子（一九三九・）もやがて制作から離れることになった。そして、渡嘉敷の名は急速に忘れられていくのである。

【第四章】

画家と紅型——第二次世界大戦後の名渡山愛順・末吉安久・森田永吉・名渡山愛擴——

第二次世界大戦後紅型復興期に特質ある一群の表現を開花させた「画家」たちの「紅型」は、従来、「染」と「絵画」の狭間に置かれて紅型史に取り上げられる機会も殆ど無く、絵画の分野では画家の余技の範疇に捉えられ語られずに来た。本稿で取り上げる画家のうち三名については、論考としては約三十年前に一度、略歴等が取り上げられたが、現在では、沖縄の中ですら忘れられた存在となっている。作家の人柄や思い出について触れる文献資料も乏しい中、研究にあたってはまず埋もれていた作品の掘り起こしから始めねばならず、作品の散逸も著しい状況であった。だが、近年語られなくなった「画家の紅型」は、既に現在の琉球紅型に

は失われた、在りし日の沖縄の豊かな芸術活動を浮き彫りにする貴重な証言と考えられる。それは、今日、より重要性を増し、現代の「琉球紅型像」に再考を促し、重層的な琉球紅型の魅力を改めて我々に示すものともいえる。画家の紅型という題材がはらむ問題は様々で、派生する重要な提起も多く、決して一括りにはまとめることが出来ないが、まずはその始めの問題提起と考察の第一歩として、本稿では、第二次世界大戦後、紅型復興期に活躍した画家たち、名渡山愛順（一九〇六・一九七〇）・末吉安久（一九〇四・一九八一）・森田永吉（一九〇七・一九六六）、次の世代として活躍した名渡山愛擴（一九三二・）を取り上げ、画家の表現とその意義を明らかにする。

名渡山愛順は、紅型師とは異なる画家の感性というものを顕著に示す作品を残した。愛順は琉装の美人画や裸婦の描写に長け、画面に紅型衣装や風呂敷などを描く画家として記憶されてきた。紅型の作品については従来取り上げられたことが無い。

愛順は、一九三七年頃から、妻名渡山千鶴子（一九〇八・）の影響も受けて紅型の制作に着手し始め、工房を設立して注文を受けるようになる。愛順は琉球舞踊のための私設ホール（名渡山

ホール）を開いたほどであり、舞踊家の育成にも直接関わったが、制作した紅型衣装は、職人系の紅型師が殆ど手掛けることのない絵画的意匠を好んで選択するもので、殊に、水色の地色は美しい諧調を示し、彼の油彩画の色彩を思わせるものとなる。他の紅型師に比較して限取の「暈し」が美しく、臙脂の色彩も多用する。総体的に、愛順の紅型は統一感ある色調にまとめられ、色彩同士の繋がりは自然で優しく、そこに画家特有の優れた色彩感覚を伺うことができる。

画家が紅型を制作する際の特質の第一は意匠の「絵画的性」だが、その特質は、琉球王朝時代、王府のお抱え絵師により制作された琉球王家の紅型（最高位の御殿型^{うどうんかた}、或いは御冠船模様^{うかんしんむようがた}など）に系譜する。鎌倉芳太郎（一八九八・一九八三）は、第二次世界大戦以前の沖縄で、琉球王家伝来の衣装下絵を発見し、王府絵師 琥自謙石嶺伝莫（一六五八・一七〇三）の筆と推測したが、愛順の手掛けた紅型衣装の中には、伝莫筆とされた下絵と同一の意匠を表すものが含まれていた。

末吉安久は、首里王府に使えた士族の家系に生まれ、元来、文学的素質を強く家系に持つ人物であった。初め画家として活動し

たが、沖縄県立首里高等学校で美術や染色の講座を担当し、芹沢銈介らの表現に触発された「沖縄系型絵染」の確立を目指すこととなる。また、今日では殆ど忘れられているが、王府絵師がそうであったように、周囲の紅型師に下絵を提供し、職人系紅型師の表現の幅を広げる上で大きな役割を果たした。末吉は名称を付与して絵画のように額装した作品を数点残したが、作品に表された人物は、どこかユーモラスな表情を漂わせ、味わい深いものとなっている。

森田永吉は画家として活躍する一方、末吉と同じく沖縄県立首里高等学校の工芸科教諭を務め、やがて自身の工房を開設した。作品は殆ど失われたが、本稿で取り上げる四名の中で、自身の「絵画」と「紅型」世界に最も興味深い対比をみせる。彼は「絵画」では、海にまつわる題材を中心に、濃紺などの落ち着いた色彩で、抽象と具象の混在した世界を表現する。だが「紅型」では、沖縄独自の風物を、時に多色使いで華やかに表し、独特の空間感覚に基づいて題材の布置を工夫し、直線や曲線を強調する興味深い表現を試みた。壮年で没したことが惜しまれる表現者であった。

名渡山愛順・末吉安久・森田永吉は、絵画と紅型との融合とも

言うべき世界をそれぞれ創り上げ、職人系の紅型師とは別の世界を「紅型」に見たといえる。だが、彼らの制作活動をふまえたとき、問題は「画家」と「紅型」の表現という観点のみに収まるものではないことに気付く。戦後、新たに無形文化財指定制度（国と沖縄県）が制定されたことで、各々の立ち位置や表現の概念化という問題が生じ始めるのである。「画家」・「紅型師」・「紅型」・「型絵染」という概念が確立し、琉球王朝時代の紅型を取り巻く概念とは別個の、紅型の近代化が遂げられるのである。沖縄県指定無形文化財保持者の認定が一九七三年に、国指定が一九九六年に行なわれ、そうした中、「画家」と「紅型師」とのつながりは「紅型」から抜け落ちていった。やがて、画家と紅型師は職業上区別され、「評価」（指定）される制作者は、自らの立ち位置の不安定さを自問し始める。中でも末吉安久は、「紅型」と「型絵染」という実に曖昧な分類の中で、自らの立ち位置を苦悩することになるのである。我々は、現在の「紅型」の概念そのものが、戦後の近代化が生んだ所産の一つであるということを忘れてはならない。

名渡山愛順・末吉安久・森田永吉が日本本土からもたらされた指定制度や新たな概念の狭間で苦しんだ後、次の世代を引き継い

だ名渡山愛媛は、「画家」としての活動を主軸に、紅型の制作を継承している。愛媛は、どちらかというと西洋風の、例えばアール・デコ調の印象さえ与える表現や古典に習熟した表現など、絵画・紅型(額絵・着尺)・ステンドグラス等を横断する表現の可能性を試みたが、近年は紅型制作を工房に任せ、画家としての活動に専念している。

本稿で取り上げた画家四名は、制作の段階でどこに自己の重点を置くかという問題に直面しながら、技術的には無論、「技」を練磨する職人系の紅型師に及ぶことはできなかった。しかし、画家の多彩な個性は紅型に多様性を生み、それは一人の職人が創造できる範囲を軽々と越えて、第二次世界大戦後の焦土の中から、単なる過去の遺物としての「伝統工芸」という枠に収まらず、時代の息吹を感じさせる新しい染め技としての「紅型」を、復活させることになったのである。だが、画家と紅型、すなわち、第二次世界大戦後紅型復興期の紅型を大きく特徴付けた魅力ある表現は、戦後六十年に満たない間に、徐々に失われていく。

二〇〇八年度現在、琉球紅型は、歴史上かつて無いほどに画家との係わりを断ち、絵画との分断化を進めつつある。今後、沖縄

が琉球王朝時代の紅型の伝統に連なる「画家と紅型」という重要な系譜を如何に継承していくかは、行政の力をも必要とする、切迫した課題なのである。

「第五章」近現代の紅型——創作柄の展開と伝統の系譜——

琉球紅型(沖縄)は、廃藩置県(琉球王国崩壊)と第二次世界大戦という大きな転換期を越え、現代への道のりを歩んできた。そして敗戦後、地上戦の場となった焦土から復興しようとする巨大な動力、すなわち紅型復興期を終えると、沖縄県無形文化財指定、国指定重要無形文化財指定という、やはり重大な分岐点を迎えるのである。ようやく人間国宝を擁するゆるやかな時期に入ったかに見えた紅型は、沖縄県でのサミット開催(二〇〇〇年)と戦後二回目とも言われる日本本土での沖縄ブームを境界として変化の兆しを見せ始め、その後十年に満たない間に、新たな変貌を遂げつつある。二〇〇八年現在、あるいは、戦後紅型復興期よりも急激な、新たな胎動を、紅型は既に開始していると指摘できるのであ

る。いよいよこの二三年前から動き始めていた世代交代を決定的なものとして、「近現代」という区切りよりもむしろ「現代」という区切りのなかでの特質を明確化し始めたのである。そして、本稿は、紅型研究に於いて初めて、文化財指定以後の紅型における表現を考察の対象とする論考となる。

本稿は、これまでに論考としてまとまって取り上げられたことの無い、戦後第二世代の紅型師について、その表現の特質と系譜を指摘する。特に、戦後初めて設けられた国指定重要無形文化財保持者の認定制度に於いて、初の保持者となった玉那覇有公の表現を、他の紅型師の表現と比較しつつ考察することは、今後、現代紅型の特質を考察していく際に看過することの出来ない課題である。更に本稿では、文化財指定前後から今日に至る紅型の様相を、渡嘉敷貞子を起点とする「創作柄」の観点に於いて浮かび上がらせることも重視する。従来の紅型研究において、こうした「表現の系譜」を問題とする考察は行なわれたことが無いからである。近現代の紅型師について、既に忘却された紅型師についても取り上げて考察することにより、やがて多数派を占めることになる若手世代の表現に一警鐘を鳴らす。そのことは、これまで多くの

紅型師から直接の聞き取り調査を行いつつ研究に取り組んだ者としての、重要な責務と考えている。

本稿の考察は、まず、渡嘉敷貞子から始める。現代の紅型表現を考える上で、渡嘉敷は、日本の染織や更紗など様々な染織、国外の絵画などに対する豊富な知識と勉強に基づき、沖縄に係わる新たな題材を紅型に多数意匠化し、意欲的な作家活動を行った。

渡嘉敷の存在は、近現代紅型の一つの起点にあたるものであり、沖縄独自の素材を果敢に意匠化し、沖縄（沖縄美術展覧会）の一区画を占領した二十五点の特別出品や個展開催、日本本土公募展への出品と受賞など、その試みは「伝統」という枠組みを軽々と越え、後世に多くの指針を示したものといえる。作品は大きく三系統に分かれるが、以降の紅型師に大きく影響を与える。

渡嘉敷の存在をふまえたうえで、次に、渡嘉敷以降の紅型師に関する考察に進む。第二次世界大戦後の紅型界を、沖縄県による無形文化財保持者の認定、国（経済産業大臣指定伝統的工芸品「琉球紅型」）による伝統工芸士の認定や各賞表彰等も含めて概観し、特に、ここまでの本稿第一章から第四章で取り上げた紅型師以降の世代、すなわち、沖縄県指定無形文化財第二次認定者が中心と

なる（戦後第二世代）を代表する三名の紅型師、玉那覇有公（一九三六・）・城間栄順（一九三四・）・藤村玲子（一九三九・）を取り上げ、作品とその特質について指摘する。従来の紅型研究に於いて、この三者をまとめて考察する論考は無く、重要な試みと考えられる。また、文中やや前後するが、今日沖縄でも殆ど忘れ去られた存在となっている嘉陽宗久（一九三八・二〇〇二）や糸数隆（那覇市工業技術伝習生）、名渡山愛夫（一九三七・二〇〇七）らについても、作品の意義、その重要性を指摘する。

玉那覇の紅型は、余人の到達しがたい完成度が特筆されるが、古典柄を土台としながらも巧みに創作を加味した意匠、中間色を多用する軽やかな色彩表現は、その後の紅型師に多く模倣的表現を生み出している。一方、現在の沖縄で最も多人数の従業員を擁する工房は、城間栄喜の後を継いだ城間栄順主宰の城間びんがた工房である。栄順は一九九七年、「現代の名工（厚生労働省指定、卓越した技術者の表彰制度）」に表彰されたが、柔らかな色彩と格式にはまらない自由な作風が特色である。また、同じく高い評価を受けている紅型師に、第二十二回伝統文化ポラ賞優秀賞を受賞した藤村玲子がいる。藤村は、人間の奥底に眠る心の闇をも想

起させる深い色を古典柄に載せることを得意とし、一瞥してすぐにそれと分かるような色彩的特色を成す。藤村玲子の紅型は、戦後紅型復興期の紅型の伝統、及びその古典再興という方向性を強く継承するものともいえる。

玉那覇有公・城間栄順・藤村玲子ら三人は、高度な技術と完成度の高い作品により、沖縄紅型界で傑出した存在である。だが一方で、そうした位置づけは、日本本土における制度（重要な賞の受賞、及び認定）によって決定付けられたものでもある。より沖縄的な見方で、戦後の紅型師を考察するならば、多様性ある豊かな脈絡の存在を見出すことができるということを忘れてはならない。本稿では次に、この流れの中で特に注目すべき三人の紅型師を取り上げる。

まず、戦後紅型の流れの中で、「沖縄びんがた伝統技術保存会」の会員の存在を看過してはならない。一九七五年当時の保存会の構成は、次の通りであった。すなわち、【会長】城間栄喜、【副会長】大城貞成、【理事】屋宜元六、名渡山愛擴、城間栄順、【幹事】嘉陽宗久、森田年幸、【会員】知念續弘、末吉安久、玉那覇有公・道子、金城昌太郎、喜友名盛藏、西平幸子、知念貞男、である。

そして、この中で特に注目しておきたいものは、玉那覇や藤村らほぼ同世代であり、且つ、やや別系統、むしろ渡嘉敷貞子の系譜に連なる紅型師の存在である。

金城昌太郎（一九三九・）は、紅型師の家系とは無縁の家に育ちながら、戦後の新たな技術公開の場で修練を積み、紅型師として独立した人物である。渡嘉敷貞子の存在に影響を受けた近現代紅型師の筆頭ともいえる。若い頃に「琉球更紗を紅型に表そうとしている」と世に明らかにしたが、自らのデッサンに基づく金城の紅型は、現実と虚構を行き来する彼の語りを土台として、果てしなく続く物語^{ストーリー}の表出であるかのである。色彩は中間色を多用して優しく、末吉安久が模索した「紅型の型絵染」の系譜、そして、日本本土に於ける芹沢銈介（一八九五・一九八四）や稲垣稔次郎（一九〇二・一九六三）の「型絵染」に連なる絵画的表現を得意とする。また、西平幸子（一九四三・）は、第二次世界大戦後の紅型に象徴的な「女流紅型師」の流れに位置する紅型師で、首里士族に生まれた出自を誇りに、遊び心あふれる創作柄を制作する。作品には、城間栄喜の流れに連なる、王朝時代古典柄に特有の強い色彩のほか、時として京都で学んだ草木染に近い感

性も表出される。戦没者への慰霊の思いを作品に託す等、思想的なメッセージ性の強い表現を紅型に試みる展開も、かつて「聞得大君」が祭祀を司った王朝時代への思いを常に抱く西平ならではの。金城、西平よりやや若い知念續元（一九四二・）は、知念續弘の長男である。現在、沖縄で唯一、琉球王朝時代から伝わる型紙の制作法、すなわち「糸掛け」技法を継承する。若い頃から古典の技を研鑽し、古典柄に通じる創作世界を着物に表す一方、その謙虚で温かな人柄を反映して、見る人を温かな気持ちにさせる図案を生み出す。殊に、華やかな色彩の美しさが特筆される額絵は、洋蘭の意匠を中心に興味深い展開を見せる。

戦後、紅型師と家系的つながりを持たない者も、本人の希望により紅型の技術を習得することの出来る場が設けられるようになった。これにより、沖縄県内のみならず県外出身者も沖縄で技を習い、帰郷後に地元で作品を発表、或いは商品として販売するようになった。殊に若い世代の表現には、明らかに第二次世界大戦後の一次・二次世代とは異なる特質と傾向が顕著で、それは職人制度上の技術獲得とは異なる感覚、「紅型」そのものに対する異なる認識に基づくことを、指摘できるのである。かつて芹沢銈介が、

紅型を積極的に日本本土で紹介した時から、既に、現状に至ることは予想できた。「紅型」とは多色使いの型染めである、という容易な認識のみならず、厳しい研鑽から生み出される伝統工芸という自覚を如何にこれからの世代が実感するかは、紅型を伝承していく我々に託された課題なのである。城間栄喜の次の言葉を我々は忘れてはならない。

「・・・いつの時代においても紅型は沖縄そのものであることには変わりありません。沖縄そのものとは沖縄の心です、・・・沖縄の紅型がどこで染められたものか判断がつかなくなったとき、それは紅型が衰亡するに至ったことを告げる兆しであると受けとめるべきです。伝統を継承する担い手は頑固さと進取の気概を兼ね備えていることが望まれます。・・・」一九七九年、城間栄喜（沖縄びんがた伝統技術保存会会長）。

【初出一覧（※加筆等あり）】

【概説】『うるま』No.71「琉球紅型 特集号」（有）三浦クリエ

タイプ 二〇〇四年一月

【第一章】『民族藝術 vol.23』民族藝術学会 二〇〇七年三月

【第二章】『浦添市美術館紀要第12号』二〇〇三年三月

【第三章】『民族藝術 vol.24』民族藝術学会 二〇〇八年二月

【第四章】『美術史』美術史学会 投稿論文（※査読中）

【第五章】平成20年度笹川科学研究助成による研究（未発表）